

## LA CREATIVIDAD A ESCENA (TEATRO CHILENO DE LOS OCHENTA)

POR

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO

En el último tiempo (mediados de los años ochenta en adelante), surgen en el teatro chileno una serie de grupos independientes o creadores que han priorizado el espectáculo sobre la obra dramática (el texto). Así, nombres como los de Alfredo Castro y el Teatro La Memoria, Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, Ramón Griffero y el Teatro Fin de Siglo, Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, el grupo La Troppa, Willy Semler, Vicente Ruiz, Alejandro Goic, Horacio Videla, José Andrés Peña, Juan Edmundo González, Alejandro Castillo, por citar los más importantes, son representativos del “renacer” creativo del teatro chileno. Para nuestro medio, quizás, es suficiente, aunque quisiéramos que este desborde imaginativo fuera siempre ilimitado. Más valen tres o cuatro espectáculos de categoría por temporada, que cincuenta producciones mediocres. En definitiva, estos nombres han ayudado a revitalizar nuestra escena, en un concepto olvidado por muchos años: experimentación, riesgo, búsqueda de nuevos lenguajes expresivos. En otras palabras, es lo que el dramaturgo Marco Antonio de la Parra llama el “teatro post *Negra Ester*”; éste agrega: “El nombre de Alfredo Castro, junto al de Griffero, Castillo, Peña, Pérez, Semler, Parodi, Videla, las chicas de *Cariño Malo*, Ruiz, Meneses, dan testimonio de que el cambio existe más allá de todo hito histórico, que Chile se piensa, se escribe y se pone en escena de otras formas y que no nos podemos quedar afuera”.<sup>1</sup>

### INSTANCIAS RELEVANTES

Pero antes de abordar con mayor amplitud las directrices fundamentales de esta nueva generación de teatristas chilenos, no podemos dejar de mencionar, en forma sucinta, cómo se ha ido configurando nuestro teatro desde la década de los años cuarenta, ya que es factible considerar tres instancias relevantes: en primer lugar, la creación de los teatros universitarios —el 41 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el 43 el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica— dio lugar en los años cincuenta y sesenta a espectáculos que “revolucionaron” el ambiente santiaguino (entre los postulados programáticos, conocimiento de la dramaturgia universal contemporánea y preocupación

---

<sup>1</sup> Marco Antonio de la Parra, “La manzana de Adán”, Revista *Caras*.

por la puesta en escena), además de la congregación de importantes dramaturgos chilenos que conforman lo que se ha llamado la “generación de los años cincuenta o de los teatros universitarios”; entre ellos, valga citar Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Isidora Aguirre, Egon Wolff, Fernando Debasa, Fernando Cuadra.

En segundo lugar, durante el gobierno militar (sobre todo en los primeros años, en la década de los setenta), el teatro independiente —subvencionado y no subvencionado— cumplió una importante labor artística y cultural en nuestro país, en reemplazo del predominio de los teatros universitarios en las décadas anteriores (decadencia de la institucionalidad). Grupos como el Ictus, Imagen, Taller de Investigación Teatral (TIT), La Feria, privilegiaron la creación colectiva —en sus diversas modalidades— con el objeto de concretar de esta forma su trabajo escénico. A manera de ejemplo, uno de los temas recurrentes de algunas de estas creaciones es el tema del trabajo, en obras como *Pedro, Juan y Diego* (Ictus y David Benavente), *¿Cuántos años tiene un día?* (Ictus y Sergio Vodanovic), *Tres Marías y una Rosa* (TIT), *Los payasos de la esperanza* (TIT), *El último tren* (Imagen y Gustavo Meza), todas ellas en un contexto de neta oposición a la dictadura (en todo caso, a veces una oposición muy velada).

En tercer lugar ...

#### UNA NUEVA HISTORIA

En términos generales, sin tener aún una mayor distantica histórica de lo que fue el teatro chileno en la década recién pasada y en lo que va de esta década de los noventa, se pueden vislumbrar algunas características predominantes:

1. Surgimiento de autores dramáticos (sin conformar una generación dramática) que evidencian, a través del lenguaje, nuevas propuestas escénicas, siempre teniendo como referente inevitable la situación política imperante en Chile (época de dictadura). Así, dentro de su diversidad dramática, principalmente los nombres de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero pasan a constituirse en una trilogía de relevo y de relieve.
2. Preponderancia de la imagen sobre la palabra, con la incorporación de elementos cinematográficos, de coreografías y, más que nada, de todos los lenguajes involucrados en la puesta en escena, lo que Roland Barthes llamó “polifonía informacional” (música, iluminación, escenografía, gesto, vestuario, sonido ...). Esto se complementa con la aparición de directores de gran creatividad y estilos propios, como es el caso de Griffero, Castro, Semler, Pérez, González, Lorca, entre otros. Al respecto, el crítico de teatro Juan Andrés Piña asevera que en este teatro “se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado”.<sup>2</sup>
3. Preocupación tanto por el teatro latinoamericano como por el teatro europeo, a causa de los paralelismos temáticos y las comunes búsquedas formales (en el primer caso) y las

<sup>2</sup> Juan Andrés Piña, “Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80”. Mimeografiado.

posibilidades de los textos de permitir la elaboración de un discurso teatral donde éste adquiere una nueva dimensión creativa (en el segundo caso).

#### CINCO GRUPOS EN EL SITIAL DE HONOR

No es casualidad que, tanto a nivel nacional como internacional, comiencen a reiterarse algunos de estos grupos que han propuesto una nueva estética de la teatralidad. Es lo que el investigador chileno Alfonso de Toro llama una “estética postmoderna”:

Lo “nuevo” radica en la toma de conciencia del teatrista como obrero de espectáculos, como albañil de signos, como visualizador de gestos y no como productor de textos literarios para ser representados ... Lo “nuevo” se origina en la radical concepción del teatro como gestualidad ... Lo “nuevo” se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro.<sup>3</sup>

De alguna manera, los cinco grupos que mencionaremos a continuación<sup>4</sup> —prioritariamente sus últimos montajes— sintetizan en su trabajo el sistema teatral imperante en este momento en nuestro país.

#### TEATRO FIN DE SIGLO

Dirigido por Ramón Griffero, funcionó entre 1983 y 1989, fundamentalmente en un espacio marginal, como lo fue la sala El Trolley, en la calle San Martín (barrio de prostitutas). De su producción resalta la trilogía dramática de Griffero: *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utoppia* (1985) y *99 La morgue* (1986), formando un todo representativo en la reestructuración constante del lenguaje teatral, en la necesidad de crear nuevas formas de representación que permitan darle una fuerza y magia a la escena.

Después de haber estudiado cine en Bruselas y de estrenar en Europa sus dos primeras obras teatrales, el regreso de Ramón Griffero a Chile marca un hito importante en el desarrollo posterior de nuestro teatro, ya que en estricto rigor su modalidad escénica (“postmoderna”) abrirá nuevas perspectivas de acercamiento en la búsqueda de lenguajes escénicos aún no explorados rigurosamente.

En definitiva, el teatro de Griffero se inserta dentro de los espectáculos basados en el predominio de la imagen sobre la palabra. De esta manera, apela a un espectador creativo que, a través de sus posibles lecturas, le estará dando las reales significancias a una representación donde lo coreográfico, lo plástico, lo gestual, lo mágico, lo cotidiano, forman un todo único e irremplazable.

---

<sup>3</sup> Alfonso de Toro, “El ‘nuevo’ teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular”. Mimeografiado.

<sup>4</sup> De estos cinco grupos, he escrito artículos sobre tres de ellos: “El trabajo direccional y dramático de Alfredo Castro: un propuesta postmoderna”; “Espacio y poética en Ramón Griffero. Análisis de su trilogía: *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia* y *99 La morgue*”; “Una tropa creativa”.

## TEATRO DEL SILENCIO

Bajo la dirección de Mauricio Celedón, estrena el mimodrama callejero *Transfusión* en enero de 1990, en diversos lugares públicos de la ciudad; dividido en cinco actos — cada uno representa una etapa de la historia de las grandes migraciones que poblaron América Latina— la fábula se centra en las aventuras de un hospital ambulante que recorre plazas y parques. Por su misma modalidad y planteamiento escénico, se nos entregan personajes arquetípicos, situaciones simbólicas, un lenguaje coreográfico-dramático apoyado más bien en lo musical, con una escenografía móvil sintetizada en la presencia de carretones de mano (multifuncional).

Posteriormente, con dos obras —*Ocho horas* (1991) y *Malasangre* (1991)— adquiere el grupo una trascendencia tanto nacional como internacional, que reafirma la importancia del trabajo de Mauricio Celedón (discípulo de Marcel Marceau y proveniente del Théâtre du Soleil). Si en esa heroica gesta de los anónimos llamada *Ocho horas* despliegan una energía pocas veces vislumbrada en nuestros escenarios, es en *Malasangre* —un homenaje a la vida del poeta francés Arthur Rimbaud—, donde logran elaborar un espectáculo de una desbordante creatividad, en lo que Griffero ha llamado “la dramaturgia de la gestualidad”.<sup>5</sup> A través de cuatro etapas bien delimitadas de la vida de Rimbaud, asistimos a una aventura donde el colorido, el movimiento, la música, la coreografía, el vestuario, el trabajo del actor, conforman sistemas signícos de una riqueza inigualable. Es un teatro de indagación en lo gestual, intuitivo, de un cierto carácter antropológico, dentro de una atmósfera expresionista. Según su director, “es la poesía de Rimbaud realizada con el silencio”.

## GRAN CIRCO TEATRAL

A cargo de Andrés Pérez, tiene cinco espectáculos a su haber: *La negra Ester* (1988), *El gran circo de Chile* (1990), *Ricardo II* (1992), *Noche de Reyes* (1992) y una particular versión del *Popol-Vuh* (1992). No cabe duda de que *La negra Ester* (décimas de Roberto Parra) debe considerarse como uno de los espectáculos más significativos del teatro chileno de los últimos tiempos, pues le inyectó vitalidad a nuestra escena. Fue una obra más que “taquillera”; todo Santiago escaló el cerro Santa Lucía, en el verano de 1989, para conocer la historia de los amores de Roberto Parra con la negra Ester, aquella prostituta del puerto de San Antonio.

En relación con los “Dos Shakespeare imaginados por el Gran Circo Teatro: Ricardo II y Noche de Reyes”, existe un seguimiento del grupo de los postulados del Théâtre du Soleil, ya que Andrés Pérez participó del Ciclo Shakespeare dirigido por Arianne Mnouchkine.

El último montaje —la adaptación del *Popol Vuh*— ha tenido encontradas críticas. Independiente de ellas, por un doble motivo, uno no puede dejar de valorar el trabajo de Andrés Pérez con el Gran Circo Teatro: en primer lugar, por esta osada aventura de

<sup>5</sup> Ramón Griffero, “Radiografía de una dramaturgia”, *Apuntes* 103 (primavera 1991-otoño 1992) 96.

indagación precolombina, y, en segundo lugar, por el hecho de que Andrés Pérez proyecta en escena un verdadero taller de teatralidad. Así, sobre el texto prima el espectáculo, sumergiendo al espectador —a través de un constante tono festivo— en una especie de carnaval, de fiesta, de rito. Es a partir de esta propuesta lúdica en que el texto adquiere significación por su comprensión más emotiva que intelectual, más del sentimiento que de la razón. Además, en este taller de la teatralidad, los actores actúan, gesticulan, brincan, andan en zancos, pero también destacan por sus coreografías, por sus vestuarios, por sus máscaras, por sus maquillajes, por el desenfrenado ritmo, por la música, por el colorido.

#### LA TROPPA

Está conformado por Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, en un trabajo de carácter colectivo. En sus cinco años de existencia, ha estrenado *El santo patrono* (1987), *Salmón vudú* (1988), *Rap del Quijote* (1989), *Pinocchio* (1990) y *Lobo* (1992), creación colectiva inspirada en el cuento “El hombre-lobo” (“Le loup garou”) del escritor francés Boris Vian (1920-1959).

Estructurada por diversas secuencias, *Lobo* nos remite a una historia de amor, de solidaridad, de una ciudad que puede ser Santiago o cualquier otra. En este espacio, transcurre una “insólita” relación entre el taxista Quico (Jaime Lorca), su esposa Fanny (Laura Pizarro) y el hombre-lobo (Juan Carlos Zagal), en una especie de viaje al interior de la noche y al interior de ellos mismos; por eso, la presencia del hombre-lobo va a tener en esta fábula una connotación positiva, pues es capaz de “humanizar” a unos seres que son tocados a fondo por este lobo de la leyenda. De esta forma, la historia no es más que el punto de partida para elaborar un discurso teatral imaginativo, compuesto —a su vez— de discursos alternantes.

En lo que concierne al montaje, como en anteriores oportunidades, uno queda vislumbrado por el manejo del grupo “La Troppa” de la teatralidad, con todo lo que ello implica: apoyo visual de las acciones dramáticas (en distintos planos), gran colorido escenográfico, acertado trabajo del comic, superposición de lenguajes escénicos, tomas aéreas, privilegio de la imagen sobre lo discursivo, despliegue acrobático de los actores, trucos de utilería, independencia de las diversas instancias musicales, los efectos y contraefectos visuales, panorámicas en *close-up*, carácter lúdico de la propuesta.

En definitiva, una gran creatividad que, a fin de cuentas, es el resultado de una búsqueda del grupo —en sus cinco años de existencia— por establecer una estética de la teatralidad diferente y que priorice los impulsos creativos de sus integrantes.

#### TEATRO LA MEMORIA

En diciembre de 1987, con el estreno de su primera obra, *Estación Pajaritos*, Alfredo Castro comienza su labor con el Teatro La Memoria, en torno a la idea de buscar una expresión estética que les fuera más propia y atractiva (trabajo con el inconsciente colectivo). Hasta el momento, aparte de la mencionada obra, han estrenado los siguientes espectáculos: *El paseo de Buster Keaton* (1988), *La tierra no es redonda* (1989), *La manzana de Adán* (1990) e *Historia de la sangre* (1992).

El punto de partida de *Historia de la sangre* es una investigación sobre el testimonio como fuente de creación artística (investigación testimonial sobre criminales recluidos por homicidio pasional). Esto da lugar a la estructuración de un texto (dramaturgia de Alfredo Castro) que, a su vez, es otro punto de arranque para reelaborar metafóricamente el material investigado. Además, a esta sumatoria de mediatizaciones, hay que agregar el acercamiento del receptor/espectador ante una obra de esta naturaleza, con todo el matiz de provocación que indirectamente subyace tras cada “historia de la sangre”.

El testimonio-base que orienta la dirección de la propuesta, es el de Rosa Faúndez (Amparo Noguera), la vendedora de diarios que en 1923 descuartizó a “su hombre”; a este testimonio, se agregan otros cinco discursos, cada uno de los cuales perfila su individualidad pero en función de lo colectivo (monólogos que son diálogos, al igual que en *La manzana de Adán*); de esta forma, asistimos a la historia de muchas sangres, concretada en seis desgarros de inconmesurable dolor.

La dirección de Alfredo Castro tiene como premisa llenar el espacio escénico de múltiples significados (“espacio de ausencias”), para lo cual se vale de todo lenguaje capaz de involucrarse en la puesta, sea éste el propio trabajo actoral, el gesto, el movimiento, la música, la iluminación, la escenografía, el vestuario, entre otros.

En general, la función del resto de los sistemas signícos es la de apoyar los motivos subyacentes del texto, a través de la sugerencia y la evocación, motivos que tienen relación con la presencia de lo marginal (temática de *La manzana de Adán*), la subversión, la huella de cada sangre historizada, todo lo cual está sutilmente cubierto de nostalgia y ternura.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

El teatro chileno contemporáneo ha tratado de configurar su propia identidad. Problemas económicos, escasez de salas, nulo apoyo institucional y de la empresa privada, un público renuente a estar al día en las actuales búsquedas experimentales, actores que se encasillan en modelos telenovelescos, son algunos de los impedimentos que obstaculizan un real despliegue del arte escénico en Chile. Pero, entre subdesarrollo y subdesarrollo (o en vías de desarrollo, si se quiere) siguen existiendo válidos intentos por configurar un teatro de relevancia internacional.

#### BIBLIOGRAFÍA

- De la Parra, Marco Antonio. “La manzana de Adán”. *Revista Caras*.  
 De Toro, Alfonso. “El ‘nuevo’ teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular”. Mimeografiado.  
 Griffero, Ramón. “Radiografía de una dramaturgia”. *Apuntes* 103 (primavera 1991-otoño 1992) 96.  
 Guerrero, Eduardo. “Espacio y poética en Ramón Griffero. Análisis de su trilogía: *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utopía* y *99 La morgue*”. Mimeografiado.  
 ———. “El trabajo direccional y dramático de Alfredo Castro: un propuesta postmoderna”. Ponencia, Tercer Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, IITCTL. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, agosto 1992.

\_\_\_\_\_ “Una ‘tropa’ creativa”. *Apuntes* 104.

\_\_\_\_\_ “Taller de la teatralidad”. *La Época* (sábado, 2 enero 1993) 26.

Piña, Juan Andrés. “Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80”. Mimeografiado.

